

Е. Ковина

НЕКОТОРЫЕ СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЗНАЧЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО–ВРЕМЕННОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ КАРТИНЫ МИРА В РОМАНЕ «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ»

В романе «Братья Карамазовы» за конкретными обозначениями времени и пространства выявляется целый ряд символических значений. Большинство их возникает при привлечении контекста христианской, православной традиции. Как показал анализ, они играют важную роль в хронотопе, сюжете и структуре романа. Русскому читателю XIX века, жившему внутри православного мировосприятия, эти символические значения были ясны, от современного же читателя, и даже исследователя, они зачастую скрыты. Это и навело нас на мысль предложить читателям наши наблюдения.

Обратимся вначале к категории пространства.

Как показал структурный анализ этой категории, главными в системе локусов, составляющих внутрисюжетное пространство романа, являются *монастырь* и *дом Федора Павловича*.

Рассмотрим вначале их внутреннее строение и те символические значения, которые заключены в каждом из элементов. Предлагаемая *таблица* раскрывает структурное сходство двух объектов:

| Монастырь | Дом Федора Павловича |
|--|--|
| 1. Ограда и ворота | 1. Забор и калитка |
| 2. Лесок <i>(между монастырем и скитом)</i> | 2. Сад <i>(вокруг дома Федора Павловича)</i> |
| 3. Структура объекта: две части целого, неравнозначные по роли в сюжете и по субъективной значимости для героев: | |
| Скит — монастырь | Дом — флигель |
| 4. Состав жилища, его внутреннее строение; причем заметим, что читателю эти помещения являются именно в таком, одинаковом в обоих случаях порядке: | |
| «комната» и «спаленка» | «зала» и «спаленка» <i>(остальные комнаты большого дома лишь упоминаются, но не становятся местом действия)</i> |
| 5. Цветы у домика старца | 5. Кусты под окном спальни Федора Павловича |

Рассмотрим семантические перспективы этих элементов последовательно. Очевидно, что употребленные в первом случае лексемы «ограда»

и «врата» скорее тяготеют к раскрытию символических значений, чем соответствующие им «забор» и «калитка». Эта символика, безусловно, актуализируется в романе, но останавливаться на ней подробно нет нужды: она вполне ясна. Значительно интереснее тот факт, что в рамках сюжетной структуры романа ключевым символом становится именно «забор». Достаточно вспомнить загадочные слова Митеньки, обращенные к Фене: «тут <...> один высокий забор и страшный на вид, но... завтра на рассвете, когда „взлетит солнце“, Митенька через этот забор перескочит...» (14; 358). Целостный анализ этого символа может стать предметом отдельной статьи¹. В данном случае нам важно лишь отметить, что в его создании и восприятии значительную роль играет указанная выше параллель: «забор („перескочить“) — ограда + врата». Необходимо также обратить внимание на своеобразие символизации пространственных элементов в романе: перенос акцента с традиционной символики на рождаемую внутренней структурой самого произведения.

Подобный сдвиг традиционного восприятия мы наблюдаем и в следующей строке таблицы («сад» — «лесок»): в монастыре скорее, чем в «вертепе грязного разврата», можно было ожидать сада (традиционного для фольклора символа рая) в качестве структурного элемента. Одним из возможных объяснений этого сдвига, на наш взгляд, может послужить известное в литературной традиции XIX в. восприятие «сада» как искусственного, а поэтому и искаженного пространства; в противопоставление ему «лес» — пространство природное, естественное (Лермонтов, Тургенев и др.). Монастырь — место духовного бытия, делание монахов не связано с изменением физического мира², их творчество протекает в духовном «измерении». Поэтому их окружает естественная природа. Жизнь Федора Павловича замкнута в «мире сем», он весь заключен в физической реальности. Именно изменение ее (обогащение и т. п.) и составляет смысл его жизни, а такое изменение всегда несущественно, искусственно, и потому дом его окружен садом. Кроме того, такое соотнесение локусов было характерно для реалий того времени: внешняя структура описанного в романе монастыря полностью совпадает с устройством Оптиной Пустыни, где, как известно, незадолго перед созданием романа побывал Достоевский. Тем не менее, для нас важно, что в художественном пространстве произведения данные реалии имеют символическое значение, причем во многом складывающееся на противопоставлении различных культурных традиций. Это видно также из дальнейшего рассмотрения.

Символический потенциал следующего структурного элемента (параллель «цветы» — «калина-бузина») основан, в первую очередь, на зна-

¹ См. также новейшую работу: *Галаган Г. Я.* Сад Федора Павловича Карамазова // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2000. С. 327–333, — где анализируются образы-символы «сада», «забора», «дверей». (Ред.)

² Мы позволили себе писать это слово по нормам старой орфографии вследствие особой важности для нашей работы дифференциации различных значений этой омонимической группы.

чении этих образов в фольклоре. «Цветы» — принадлежность космоса, в более поздней традиции — синоним рая. «Калина» и «бузина» — символы смерти, знаки границы с потусторонним миром, опасности, колдовские, «темные» растения. Свои значения эти образы сообщают обитателям жилищ, как бы обнажая доминирующее в данном пространстве начало, его духовную природу.

Таким образом, рассматривая символический потенциал основных структурных элементов, входящих в два главных локуса романа, мы можем констатировать значительную степень символизации пространственных показателей, а также сочетание различных культурных традиций в формировании символа, что позволяет значительно расширить «сферу влияния» пространственного показателя на общую концепцию произведения.

Дальнейший анализ выявил также детали интерьера, имеющие важнейшее символическое значение. Описание комнаты старца начинается и, по сути, состоит из описания красного угла. Этот факт говорит сам за себя. До этого пространного описания упоминается лишь о «цветах на окне», которым по структуре повествования соответствуют в доме Федора Павловича «в простенках, между окон, зеркала в вычурных рамах». Понятно, что если цветы несут здесь семантику рая, красоты, естественности, а значит, истинности, открытости, то зеркала в простенках, как бы подменяющие окна, делают пространство отчасти иллюзорным, мнимым, замкнутым на себе, искусственным, и поэтому лживым. Намеченное здесь противоположение в дальнейшем получает еще большую остроту.

Спальня — внутренняя комната. В ней человек максимально выражает себя, свою внутреннюю сущность, поэтому в двучленной структуре жилища спальня как бы завершает характеристику владельца. Сопоставление двух спален в ключе символических значений элементов позволяет «прочитать» определенные особенности образов отца Зосимы и Федора Павловича.

В очень скромной обстановке внутренней комнатки старца сердцевиной, содержательным центром являются Крест и Евангелие («Это была очень маленькая комнатка с необходимою мебелью; кровать была узенькая, железная, а на ней вместо тюфяка один только войлок. В уголку, у икон, стоял налой, а на нем лежали Крест и Евангелие». — 14; 71). Эти предметы необходимы для совершения любой службы, любого таинства (старец был иеросхимонах, то есть священник), но прежде всего вызывают у христианина ассоциацию с таинством покаяния, или исповеди. Для этого таинства они, как правило, и полагаются на аналой (налой) вместе. Из жизнеописаний оптинских старцев известно, что те часто совершали исповедь у себя во внутренней келье. Символических смыслов за этой художественной деталью можно увидеть множество: и служение, несение своего *креста* до самого смертного часа, и *покаяние* неоскудевающее в самом отце Зосиме (покаяние как основа духовной

жизни), и аскетизм, «систему ценностей» старца (крест и Евангелие составляют традиционно все богатство или всю обстановку кельи подвижника). Ряд можно продолжать.

В спальне Федора Павловича значимой деталью являются «китайские» ширмочки, несущие семантику чуждости, чужеродности и вместе с тем ложности, мнимости (как сообщает нам повествователь, «китайскими» называл их сам Федор Павлович, то есть это не есть действительная их характеристика). Кроме того, вновь возникает «зеркало» вместо, соответственно, икон, «креста и Евангелия». Кровати — этой единственно естественной, необходимой принадлежности спальни у Федора Павловича не видно вовсе. Итак, даже во внутренней комнате налицо неестественность, ложность, искажение пространства, которые проецируются на образ ее хозяина.

Таким образом, анализ показывает, что очень многие конкретные элементы художественного пространства имеют определенный символический потенциал и через это, в частности, участвуют в построении общей концепции романа.

Теперь обратимся к рассмотрению монастыря и дома Федора Павловича как целостной *системы* локусов. От конкретных реалий-знаков пространства, через образ, наполненный коннотациями, они поднимаются до символов и начинают играть ключевую роль в формировании концепции.

Очевидно, что «монастырь» несет семантику сакрального, это — место особой близости Бога. Дом же Федора Павловича становится в произведении метонимическим эквивалентом города Скотопригоньевска³. Метонимия эта опирается на расположение поместья и на эпитеты, которые присваиваются дому в романе («безобразный дом», «развратный вертеп», «вертеп *грязного* разврата»); эти наименования соотносятся с названием города, что способствует отождествлению двух объектов). Но главное, что заставляет воспринимать этот локус как метонимический синоним, это его роль во внешнем и внутреннем сюжете. Дом отца, как показывает анализ событийного ряда (до дня убийства), становится для главного героя основной целью выхода из монастыря в город. Алеша ходит между домом Федора Павловича и монастырем, а по пути встречается с другими героями, участвует в разнообразных событиях городской и семейной жизни. Подобно и для других основных героев романа эти локусы играют важную роль. Таким образом, возникшая еще в первых

³ Особая значимость метонимии как конструктивного приема романов Ф.М.Достоевского уже отмечалась исследователями (см, например: *Клейман Р.Я. О горячности сердца отца Паисия // Материалы IX Старорусских чтений, Новгород, 1995*). Нам удалось доказать ключевое значение этого приема в организации художественного пространства, а кроме того, рассмотреть некоторые особенности развития на основе подобных метонимических отношений целостной системы образов, которая постепенно приобретает символический потенциал.

главах романа чисто пространственная антитеза «монастырь — дом Федора Павловича» расширяется и предстает перед читателем в виде: «монастырь — город».

Эта оппозиция имеет свою литературную и культурную традицию, на которую опирается и Достоевский, моделируя художественное пространство романа⁴. Монастырь становится знаком «истинного», «духовного» пространства, город же является локусом, удобным для греха. Раскрываются эти символические значения даже в проходной реплике Раkitина. Зазывая Алешу к Грушеньке для предполагаемого падения, семинарист говорит: «Минуем-ка монастырь, пойдем по тропинке прямо в город» (14; 309). Мотив выбора пути также приобретает в рассматриваемом эпизоде символические потенции (метафора «жизнь = путь»). Все подтекстные значения опираются на рассматриваемую нами культурную оппозицию.

Кроме того, говоря о системе локусов «монастырь — дом Федора Павловича», необходимо вспомнить, что в житийной литературе одним из основных мотивов является уход из родительского дома, обусловленный враждебностью одного делу спасения. Связь романа «Братья Карамазовы» с традицией житийного жанра подробно исследована в работах В.Е.Ветловской, но для нашего исследования необходимо сделать некоторые дополнительные акценты. Неудобство родительского дома для христианского делания создает антитезу: «родной дом — спасение», то есть комфорту, покою, довольству, ведущим, в конечном итоге, к гибели души, противопоставлены чужбина-странничество, труд, лишения, подвиг. Уход из дома становится началом ухода из мира, что является всегда не только и не столько внешним событием, сколько внутренним изменением личности. Именно поэтому, как правило, уход из дома сопряжен с некими трудностями, становится первым препятствием, которое необходимо преодолеть герою жития на духовном пути. Во внешнем сюжете романа этот житийный мотив почти точно повторяется: Алеша уходит из родительского дома — «вертепа грязного разврата», из мира в монастырь.

⁴ В качестве примера этой традиции можно привести коротенький рассказ из широко распространенной в XIX в. «хрестоматийной» для церковных людей книги «Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов (перевод с греческого)». Приведем текст полностью: «Однажды Авва Исидор пошел к Авве Феофилу, архиепископу Александрийскому; и когда возвратился в Скит, братья спросили его: каков город? Он сказал: поистине, братья, не видал я лица человеческого, кроме одного архиепископа. Услышав это, братья смутились. Не опустел ли город, Авва? — спросили они. Нет, — отвечал Авва, — но помысел не увлек меня взглянуть на кого-либо. Услышав это, братья удивились и поставили себе за правило — хранить глаза свои от рассеянности» (М., 1994. С. 71; пунктуация оригинала). Очевидно, что пространственная структура этого произведения состоит из двух полюсов (Скит и город), противопоставленных по духовному наполнению, по этической оценке. Выход в город — событие, причем из разряда искушений. Город представляет собой опасность. Скит (обратим внимание на прописную букву) — спасительное пристанище.

Таким образом, рассматриваемая система локусов «Подгорный (то есть конкретный) монастырь» — «дом Федора Павловича» через актуализацию культурных, символических потенций раскрывается как смысловая, семантически наполненная, значимая оппозиция «монастырь — міръ»⁵ и в таком виде формирует общую концепцию произведения.

При этом позволим себе некоторое отступление. Эта оппозиция оказывает огромное влияние на возникновение другой смысловой оппозиции, одной из основных, на наш взгляд, в структуре художественного целого, оппозиции, уже выходящей за рамки пространственных и временных категорий. У Алеши два отца: отец по плоти — Федор Павлович и отец духовный — старец Зосима. Именно забота о них составляет внутреннюю мотивировку всей его деятельности. Ради отца по плоти Алеша выходит из монастыря в город, ради духовного отца он обязательно возвращается в монастырь. Сама эта забота имеет одну природу, одно содержание: предстоящая смерть, неотвратимо приближающаяся в одном случае и внезапно возможная — в другом. Но плоть и дух — зачастую враждебные начала. Этим объясняется идеологическое и сюжетное противостояние двух героев (Федора Павловича и отца Зосимы), из которого перед героем встает проблема выбора. На сюжетном уровне она выражается в «решениях» Алеши: то не уходить из монастыря, то не возвращаться туда из города. («Алеша твердо и горячо решил, что, несмотря на обещание, данное им, видеться с отцом, Хохлаковыми, братом и Катериной Ивановной — завтра он не выйдет из монастыря совсем и останется при старце своем до самой кончины его»; «Алеша впрочем

⁵ Необходимо оговориться, что в данном (и подобных) контекстах мы употребляем понятие «міръ» лишь в одном из многочисленных его значений, в том, которое это слово часто имеет в языке Нового Завета и в православной аскетической литературе: «нравственно извращенный характер строя тварного бытия со времени и по причине грехопадения; специфическою чертою этого строя жизни является *богоотчужденность, боговраждебность*» (курсив автора). Это определение формулирует проф. С.М.Зарин в своем этико-богословском исследовании «Аскетизм по православно-христианскому учению» (М., 1996, репринт. С. 510), где автор подробно разбирает все оттенки значения этого термина в православной традиции и приводит большое количество контекстов его употребления, посвящая этому вопросу целую главу (С. 506-537). Не имея возможности привести здесь его рассуждения, мы адресуем всех, интересующихся этой проблемой, непосредственно к книге С.М.Зарина. Подчеркнем лишь, что понятие «міръ» весьма сложно и содержит в себе одновременно отрицательную и положительную коннотацию. Первая («міръ сей», который «Мене прежде вас возненавиде» (Ин. 15: 18), где царит «князь міра сего» — дьявол (Ин. 16: 11) и т. д.) более значима в рамках данного исследования, но наличие второй (и связанных с ней значений) позволяет избежать примитивизации и, следовательно, искажения рассматриваемой нами художественной картины міра. По вполне понятным причинам, МАС формулирует интересующее нас значение как: «земная жизнь, в противоположность неземной, потусторонней», словарь Ожегова — как: «светская жизнь в противоположность монастырской, церковной», не давая, таким образом, необходимой терминологической точности. Более адекватную формулировку рассматриваемого значения слова «міръ» дает «Полный церковно-славянский словарь» прот. Г.Дьяченко: «все то, что духовному Царству Христову сопротивляется» (М., 1993, репринт. С. 308, значение 3).

не рассуждал слишком много о подробностях плана, но он решил его исполнить, хотя бы пришлось и в монастырь не попасть сегодня...» — 14; 145, 203.) С точки зрения пространственной структуры произведения этот встающий перед героем выбор представлен в виде вопроса: где для Алеши Отчий дом?

Здесь мы вновь должны остановиться на символических значениях пространственных показателей. «Отчий дом», «отечество» — из целого комплекса культурных значений, который несут эти концепты, хочется отметить, что в христианской традиции имя «Отец» в первую очередь относится к Богу. Достаточно вспомнить хотя бы, что главной молитвой, данной Самим Господом, является молитва «Отче наш». Отсюда и истинное Отечество для христианина — Горний Иерусалим, Царствие Небесное, по слову апостола: «*Наше бо жительство на небесех есть*» (Фил. 3: 20). Жизнь есть путь к этому Отечеству, возвращение в Отчий дом (притча о блудном сыне, возвратившемся к Отцу из «страны далеке», — одно из традиционных толкований). Но в конкретике жизни этот путь лежит через исполнение заповедей, а третьей (сразу после заповедей о любви к Богу и единобожии) является заповедь: «чти отца и мать свою» (Исх. 20: 12). Возникает зримое противоречие, которое, в числе прочих проблем, становится предметом рассмотрения в романе Достоевского. На наш взгляд, снятие этой антитезы, разрешение противоречия лежит вне данного романа.

Подведем некоторые итоги. Через символические значения отдельных элементов мотив духовного выбора, встающего перед каждым из главных героев романа, получает выражение в хронотопе, что способствует его объективации и глобализации. Реальный, пролегающий в фабульном пространстве романа путь Алеши между монастырем и городом, претворяется с помощью символов в духовный выбор между *монастырем* и *миром*. Старец посылает его в *мир*, но «не на суетное легкомыслие и не на *мирское* веселие», а «как бы на возложенное старцем послушание» (14; 145). *Мир* Алеша должен претворить в *монастырь* (категория послушания принадлежит концепту монастыря и является основой духовного преуспевания; Алеша должен реализовать ее в *миру*). Антитеза должна быть снята, и это тема уже следующего романа.

При подробном рассмотрении системы пространственных антитез, охватывающих весь роман, это противопоставление получило более универсальную формулировку: «Церковь — *мир*», и даже «Царство Небесное — *мир сей*». Намечено это заключительное, итоговое противопоставление в самом начале романа, в споре об общественно-церковном суде. Эта большая дискуссия отца Паисия, отца Зосимы, Ивана и Миусова, на вид несколько выпадающая из общего хода повествования, как нам представляется, имеет важнейшее значение для образа Алеши. Не случайно «Алеша следил за всем с сильно бьющимся сердцем. Весь этот разговор взволновал его до основания» (14; 62). В контексте символических значений системы пространственных антитез романа эта

дискуссия звучит как своеобразное пророчество о судьбе героя. Именно для того и пошлет его впоследствии (хронологически очень близко, буквально через несколько минут) старец в мирь, чтобы претворить мирь в монастырь, а государство в Церковь⁶. Под первым процессом подразумевается внутренний духовный рост Алеши в «мужа совершенна», а под вторым — его внешняя деятельность, делание ради ближних. Можно предположить, что эти процессы и составляли, по замыслу автора, второй роман. Намечается в этой дискуссии и роль других героев в судьбе юноши. В частности, здесь находит подтверждение гипотеза о существенном значении отца Паисия, который главным образом ведет дискуссию, и именно как идеологического и духовного лидера (в дополнение к известному намеку на духовное руководство этого иеромонаха, которое ощущает Алеша после смерти отца Зосимы). Не менее значима, по-видимому, была бы и роль Ивана — главного «виновника» дискуссии, автора статьи — «не совсем шутки». Уже в этом романе он предстает как своеобразный искушитель Алеши: «Я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме» (14; 222).

Концептуально выражено и окончательно сформулировано противопоставление «Царство небесное — мирь сей» в первом поучении старца Зосимы.

Представление об основной системе локусов в романе будет неполным, если не упомянуть примыкающую к оппозиции «монастырь — дом Федора Павловича» залу суда. Ее место в данной системе обусловлено прежде всего сюжетом. По роли во внешнем сюжете сцена в суде является развязкой, поэтому сюжетобразующая пространственная антитеза (монастырь — дом) здесь необходимо теряет свою актуальность и снимается введением нового локуса. Его символическое значение позволяет особенно ясно представить и «внутренний» сюжет романа. Суд над Митей прочитывается как Страшный Суд для всех героев. Сотворенное втайне, в тайниках сердца, является пред всей вселенной — пред героями и читателями. Каждый получает то, что он выбрал: мирь или монастырь, плоть или дух, жизнь или смерть, Бога или дьявола. Но большинству героев как бы оставлена возможность продолжения, их выбор будто бы был не окончателен. Замысел второго романа оказал в этом смысле существенное влияние на структуру «духовного» сюжета.

Теперь обратимся к другому аспекту символизации пространства романа. Я имею в виду значительный символический потенциал конкретных лексем данного лексико-семантического поля. Приведу пример.

⁶ Вновь оговоримся, что и в данном случае термины «мирь» и «монастырь» используются нами в том специфическом значении, которое выработалось в православно-аскетической литературе. Мирь — «страсти, грехи, богоотчужденный образ мысли и поведения» (С.М.Зарин. Указ. соч. С. 516), Монастырь, иночество — жизнь «инаковая» по отношению к страстям мира сего, жизнь с Богом и для Бога.

Великий инквизитор говорит: «„Накорми, тогда и спрашивай с них добродетели!“ — вот что напишут на знамени, которое воздвигнут против Тебя и которым разрушится храм Твой. На месте храма Твоего воздвигнется новое здание, воздвигнется вновь страшная Вавилонская башня» (14; 230). Здесь лексемы помимо конкретно пространственного значения играют роль символов. Особенно актуализируется символичность «храма» и «здания» сопоставлением с традиционным библейским контекстом: «Вавилонская башня». Этот пример лежит на поверхности, но символический потенциал есть почти у всех показателей такого рода. Христос «останавливается на паперти Севильского собора» (14; 227) и воскрешает ребенка⁷. Сразу после этого происшествия Христа арестовывает стража, так что в католический собор Он так и не входит. Этот храм посвящен другому богу, что и скажет впоследствии инквизитор, а символика пространства предваряет, подтверждает, даже объективирует его слова. Получив выражение в пространственной модели мира, они начинают восприниматься как мысль автора.

Другой пример. Старец Зосима встречает, странствуя, своего бывшего денщика. Встреча эта происходит «на базаре», и про самого Афанасия мы узнаем, что он «проживал с супругой своею мелким торгом на рынке с лотка» (14; 287). Символ «духовной купли» как образа разумной подвижнической жизни идет из Евангелия («подобно есть Царствие Небесное человеку купцу...» — Мф. 13: 45) и весьма широко распространен в духовной литературе. Это одна из устойчивых метафор человеческой жизни вообще (такая же, как «житейское море», «лествица» и др.). В этом эпизоде Афанасий подал старцу милостыню, а милостыня также традиционно рассматривается как деньги, данные в долг Богу, как духовная торговля, выгоднейшая сделка: обмен материального блага на духовное. Отец Зосима принял подаяние от своего бывшего денщика. Оба совершили «духовную куплю», духовное приобретение, символом чего стали «базар» и «рынок». Пространственные реалии раскрывают глубинный смысловой пласт: таким «торгом» и живет Афанасий. Живет, а не существует, живет духовно, ради жизни вечной.

Подобным образом можно развернуть и другие конкретные указания на пространство. В «Легенде о Великом инквизиторе» настойчиво подчеркивается, что разговор Христа с «умным духом» происходил в «пустыне». Не буду останавливаться на традиционных символических значениях этого пространства в данном библейском сюжете, которые, очевидно, весьма значимы и в системе романа. Отмечу лишь один момент, вступающий, на первый взгляд, в противоречие с традиционными толкованиями, что, впрочем, характерно для Достоевского.

⁷ Укажем в скобках на знаменательную связь: Христос воскрешает «семилетнюю девочку, единственную дочь одного знатного гражданина» (14; 227). А Иван только что рассказывал о том, как «интеллигентный образованный господин <...> сечет собственную дочку, младенца лет семи» (14; 219). Таким образом, Иван будто отвечает самому себе на вопрос о «неискупленной слезинке к „Боженьке“» (14; 221)

Пустыня эта — безлюдна. Значение безлюдности актуализируется контекстом и крайне важно для Достоевского. Великий инквизитор не видит людей. Вся его теория античеловечна потому, что а—человечна. Она родилась, выросла и может существовать лишь в пустыне, в которой и он сам, по словам рассказчика — Ивана, долгое время провел. Эта пространственная пустыня раскрывается в Легенде как пустыня нравственная, пустыня духа, пустыня пушкинского «Пророка». И обратно: пространственный показатель объективирует, утверждает авторскую мысль, становится проводником авторской позиции.

Хотелось бы также вспомнить «реку», на берегу которой старец беседовал о красоте мира Божьего с крестьянским юношей. Река — древний символ движения времени, символ жизни как изменения и в то же время — граница загробного мира, порог вечности. Вода несет семантику очищения, обновления. Локализация разговора у реки увеличивает его онтологическую значимость, а символические значения заставляют читателя как бы заглянуть за бытовые, разговорные, отрывочные реплики старца—рассказчика и воспринять глубокую философскую и богословскую мысль: о познании Творца через творение, о прославлении Создателя в создании и созданием, о таинственной ценности и благой красоте жизни как таковой. Ряд можно продолжать.

«Тюрьма», в которой произошло «обращение» Ришара, также несет, на наш взгляд, символическую нагрузку. Вера, и только она, делает человека истинно свободным. Но для героя вставного рассказа тюрьма явилась обязательным условием обретения веры, и после этого «обращения» ничего не изменилось. Иван—рассказчик иронически подчеркивает этот момент: «В тюрьме его немедленно окружают пасторы и члены разных Христовых братств, благотворительные дамы и проч. <...> Он обратился <...> Все, что было высшего и благовоспитанного, ринулось к нему в тюрьму» (14; 218–219). Выходит Ришар из тюрьмы лишь на эшафот. Вера, которая происходит из тюрьмы и ведет только на эшафот, автоматически ставится под сомнение. Этот рассказ — один из немногих критических откликов писателя на протестантизм. В то же время этот эпизод характеризует отношение самого Ивана к вере как таковой. Рассказчик этого «анекдота» не видит возможности преобразования через веру. (Изменения в душе Ришара даны в сниженно—пародийном, ироническом ключе и исключительно в поведенческом аспекте: внутрь рассказчик не заглядывает, его это не интересует). Для Ивана связь веры и тюрьмы в высшей степени характерна. Вспомним, что в другом его «произведении» диалог великого инквизитора с молчащим Христом происходит также в тюремной камере. Эта устойчивая для героя ассоциация «вера—тюрьма» открывает, с нашей точки зрения, новые аспекты образа Ивана, его идеологии и характера.

Итак, проведенный анализ художественного пространства романа выявил значительную степень символизации его элементов на разных уровнях. Более пристальное рассмотрение позволило, с одной стороны,

вскрыть некоторые аспекты внутренней структуры символа в романе Достоевского, а с другой — проследить влияние отмеченных символических значений и смысловых перспектив на создание сюжета и идейно-философской концепции произведения.

Символические значения конкретных указаний на время и соотнесение указанных в тексте временных точек с православным календарем также позволяют исследователю проникнуть в тот «духовный» сюжет, который сам Достоевский считал основным в своих произведениях; фабульные элементы приобретают концептуальное, смыслообразующее значение.

Для подтверждения этого тезиса мы приведем лишь несколько примеров, так как рамки статьи не позволяют отразить весь собранный материал. Первый пример касается старца Зосимы. Замечание о том, что «был в исходе июнь» (14; 270), когда Зиновий (мирское имя старца) собирался на дуэль и когда с ним произошел духовный переворот, вызывает у православного читателя воспоминание о дне свв. апп. Петра и Павла (29 июня⁸) — единственном дне в году, посвященном ап. Павлу, и, следовательно, об истории обращения Савла из гонителя христиан в Первоверховного Апостола, его прозрении. Сам факт, что старец запомнил дату настолько точно (спустя 40 лет), говорит о том, что и в его сознании она была ассоциативно связана, «значима». Заметим, что в Оптиной Пустыни, материал о которой Достоевский в основном и использовал при создании романа, была очень сильна традиция сопоставления значимых событий собственной жизни с православным календарем⁹.

Дальнейшее сопоставление истории старца, а точнее, его таинственного посетителя, с православным календарем, хотя и более гипотетично, но не менее интересно. В романе упоминается обо «всем этом месяце, пока отставка не вышла» (14; 272). Видимо, к концу этого месяца, когда уладились все формальности с преследованием за поединок и Зиновий стал «вслух и безбоязненно говорить» (14; 273), к нему и пришел впервые таинственный гость. Именно через месяц после Петра и Павла, 1 августа, Церковь празднует Первый Спас. Здесь необходимо дать краткую историческую справку. Церковное название этого праздника — Происхождение (изнесение) честных древ Животворящего Креста Господня и Празднество Всемиловитому Спасу и Пресвятой Богородице. Этот праздник установлен в связи с чудесным избавлением Константинополя от моровой язвы. По содержанию службы он связан с поклонением Кресту и, следовательно, воспоминанием Страданий Спасителя. Кроме того, по обычаю в этот день полагается освящение воды.

Как видим, намечается немало перекличек с «внутренним сюжетом» романа. Здесь и предстоящая рабу Божию Михаилу Голгофа — подвиг

⁸ Здесь и ниже все даты по старому стилю.

⁹ См., наприм.: Беседы старца Варсонофия с духовными детьми. М.; Рига, 1995.

покаяния, который дался ему страшной ценой. Здесь и Милость Божия (*Всемиловитый Спас*), призвавшая его к покаянию и возрождению через столько лет. Здесь и мотив избавления, исцеление его *уязвленной*, больной грехом души. В создании смысловой перспективы участвует даже семантика воды, очищающей от грехов: именно об этом преимущественно говорят молитвословия совершаемого в этот день водосвятного молебна.

Продолжим наше сопоставление: открыл свою тайну Зиновию гость «примерно месяц спустя, как стал посещать» его (14; 276). В это время, 29 августа, празднуется Усекновение главы Иоанна Предтечи. Это один из двух постных, сугубо скорбных церковных праздников. Здесь тоже замечается типологическое сходство с сюжетом романа: в обоих случаях совершено незаконное убийство, причиной которого явилась безумная страсть к женщине. Затем «три дня» рассказывалась история убийства, пока не «убедился (Зиновий. — Е. К.) наконец явно с превеликою горестью и удивлением» (14; 277). Нетрудно подсчитать, что через три дня наступает Церковное новолетие — 1 сентября. Этот акт принятия исповеди раба Божия Михаила первым человеком стал для героя началом нового пути, нового лета искушений, борения и победы. После первого признания «более двух недель» решался таинственный посетитель на подвиг прилюдного покаяния. Через 16 дней после Усекновения, 14 сентября, Церковь отмечает второй постный праздник — Воздвижение Креста Господня. Связь этого праздника с поступком раба Божия Михаила ясна сама собой: он взошел на крест и «улучил лучшее воскресение» (Евр. 11: 35).

Сопоставление событийного ряда произведения с церковным календарем на этом не кончается, но мы теперь приведем примеры символизации конкретных временных показателей. Несколько раз в книге «Русский инок» упоминается о том, что со времени духовного переворота отца Зосимы до его кончины прошло сорок лет (см.: 14; 257, 267, 270). В православной традиции сорок — число исполнения времен, срок испытания: 40 лет водил Бог евреев в пустыне, 40 дней постился Иисус Христос и был искушаем сатаной. По истечении этого срока кончается искус. Кончился и искус старца — его земная жизнь, он получил венец.

Таинственный посетитель приходит в последний раз к отцу Зосиме с мыслью убить его «часов около двенадцати» (14; 281). А в двенадцать часов ночи, по преданию, молился Спаситель в Гефсиманском саду — то есть это время наивысшего борения.

Тлетворный дух появился у гроба почившего старца «в скорости после полудня», а «слишком явственно обнаружился» «к трем часам по полудни» (14; 298). По византийскому времячислению, принятому в богослужении Православной церкви, полдень соответствует шестому часу, а три часа пополудни — девятому. Эти временные точки крайне значимы в православной традиции. По Евангелию от Матфея, *«от шестаго же часа тьма бысть по всей земли до часа девятаго. О девятом же*

часе возопи Иисус гласом велиим, глаголя: Или, Или, лима савахфани; Еже есть: Боже Мой, Боже Мой, вскую Мя еси оставил <...> Иисус же, паки возопив гласом велиим, испусти дух» (Мф. 27: 45–46, 50). Эти часы являются временем наивысшего напряжения Страстей Спасителя. Существуют даже особые богослужения суточного круга, посвященные этим событиям и названные именно по времени исполнения («Третий час» и «Шестой час»). Такое соотнесение событий романа с евангельскими заставляет воспринимать происшедшее с телом старца как время наивысшего борения, страшного искушения, богооставленности — для кого? Разумеется для главного героя — Алеши. Это подтверждается дальнейшим развитием сюжета, а символический потенциал данного указания на «бытовое» время, во-первых, является сюжетным предварением, а во-вторых, свидетельствует об особой значимости, онтологической сущности происходящих событий. Подобным образом можно развернуть и некоторые другие точные указания на время.

Итак, наши наблюдения показали, что наложение православного календаря (и шире: православной традиции мировосприятия) на текст романа Достоевского позволяет уловить новые смыслы в рассматриваемых эпизодах, а главное, проникнуть к «внутреннему», «духовному» сюжету, приблизиться к авторской концепции.

Анализ элементов художественного времени и пространства с точки зрения православной символики позволяет вскрыть особую смысловую перспективу хронотопа романа и отчасти рассмотреть его роль в построении сюжета и в формировании общей концепции произведения.